Le rythme comme « projet de traduction » : la traduction de *The Waves* de Virginia Woolf

Cindy Lefebvre-Scodeller

Traduire *The Waves*, c'est traduire un rythme. Dans cette œuvre de Virginia Woolf, nombreuses sont les figures de style qui concourent à donner au texte le rythme voulu par l'auteure : celui des vagues. En guise de première approche comparative des quatre traductions françaises publiées, cet article est consacré à l'étude de la façon dont la répétition lexicale a été traitée dans chacune de ces traductions. Cela nous permet d'avoir un aperçu du « projet de traduction » (Berman) qui a présidé à chacune des traductions.

Mots-clés : Virginia Woolf, répétition, traducteur, *Les Vagues*

To translate *The Waves* is to translate a rhythm. Virginia Woolf wanted the waves to be heard throughout the book: with this in prospect, she made use of a great number of stylistic devices aimed at achieving this particular rhythm. As the first comparative study of the four French translations of the book, this article looks at how lexical repetition is dealt with, and offers insights into each French translator's « projet de traduction » (Berman).

Keywords: Virginia Woolf, repetition, translator, *The Waves*

Dans cette contribution, nous souhaitons conduire une analyse de la traduction du rythme dans les quatre traductions françaises de *The Waves* de Virginia Woolf. Nous prendrons comme présupposé de départ que les traducteurs professionnels traduisent en suivant un « projet de traduction ». Nous empruntons ce concept à Antoine Berman qui le définit comme étant « la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire" » (Berman, 1995 : 76). La « manière de traduire » de chacun des traducteurs correspond-elle à la manière d'écrire de Virginia Woolf ? Autrement dit : les traducteurs successifs ont-ils accordé autant d'importance au rythme que l'auteur elle-même ? Peut-on traduire le rythme ? Faut-il traduire le rythme ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre au cours de notre analyse.

Prolégomènes

Nous pouvons d'ores et déjà répondre à la dernière question – faut-il traduire le rythme ? – par l'affirmative, pour deux raisons. On trouve la première dans les réflexions d'Henri Meschonnic sur la traduction : le théoricien du rythme considère en effet qu'une traduction réussie est une traduction qui parvient à reproduire le système de l'œuvre originale, de son discours. Selon lui, « [l]a mauvaise traduction est l'effaçante. De bien autre chose que du sens » (Meschonnic, 1999 : 20). C'est celle qui ne tient pas compte de la *poétique* du texte traduit, c'est-à-dire sa prosodie, son rythme (*ibid.* : 23). La seconde raison tient, selon nous, au projet d'écriture qui a guidé Virginia Woolf lorsqu'elle a écrit *The Waves* : en effet, elle s'était donné pour but d'écrire non pas suivant une intrigue, mais un rythme. Tout, dans cette œuvre qui marque l'apogée de sa carrière d'écrivain, concourt à l'imitation du rythme des vagues[1]. Traduire *The Waves* sans essayer d'en restituer le rythme serait passer à côté de l'essentiel de l'œuvre.

Meschonnic a montré que les définitions du rythme que l'on trouve notamment dans les dictionnaires et les encyclopédies associent principalement ce concept à la musique, à travers un parallèle avec les notions de cadence et de régularité, ou encore à l'alternance entre syllabes accentuées et non accentuées, ou plus généralement à la versification (Meschonnic, 1982 : 151-172). Selon lui, ces définitions sont ancrées dans la théorie traditionnelle contre laquelle il ne cesse de s'élever. Lui-même définit le rythme comme « une organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, comme système d'une subjectivation généralisée » (Meschonnic, 1995 : 515).

The Waves peut se prêter à des analyses diverses et variées du point de vue du rythme, à partir de la définition qu'en donne Meschonnic (pensons notamment à la longueur des phrases). Cet article se veut cependant une première approche comparative des quatre traductions françaises publiées. C'est pourquoi nous avons décidé de limiter notre étude à la répétition lexicale : elle

participe, selon nous, de l'élaboration du rythme et nous permet, de façon relativement objective, d'appréhender et de cerner le « projet de traduction » des différents traducteurs.

Le rythme de *The Waves* est constitué d'un ensemble complexe d'éléments dont la figure de la répétition fait partie[2] : on la retrouve aussi bien aux niveaux lexical et syntaxique que phonétique. À travers le texte, on dénombre pas moins de huit procédés de répétition lexicale : l'épanaphore, le polysyndéton, l'anaphore, l'épiphore, l'anadiplose, l'épanalepse, l'épanadiplose et la réduplication[3]. Toutes sont abondamment utilisées du début à la fin de *The Waves* et créent des enchaînements dont il semble qu'on ne puisse pas sortir. La répétition au niveau syntaxique, quant à elle, est essentiellement basée sur le parallélisme grammatical, c'est-à-dire la répétition de structures grammaticales identiques et / ou avec variations, pour mieux rendre le rythme des vagues. Enfin, les répétitions phonétiques sont extrêmement nombreuses et variées. Les figures les plus marquantes en sont l'allitération, l'assonance et les rimes internes (entre différentes propositions d'une seule et même phrase).

La répétition permet à Virginia Woolf de créer une structure qui sous-tend le texte et qui représente à la fois un cadre pour le lecteur[4] (dès lors qu'il a compris le jeu auquel se livre l'auteur), mais également un tourbillon dans lequel il se trouve pris jusqu'à la fin de l'œuvre[5]. Elle permet tantôt de relier entre eux différents énoncés et ainsi de conférer au texte une certaine cohésion, une unité, tantôt d'introduire dans le texte un effet de fragmentation[6]. C'est, entre autres choses, cette combinaison du flot ininterrompu et de la fragmentation qui nous permet d'entendre le rythme des vagues.

Au sein d'une même langue, on peut distinguer entre deux types de répétitions : la répétition idiosyncratique représente le degré de tolérance de la langue face au phénomène de la répétition, tandis que la répétition rhétorique est utilisée de manière intentionnelle pour servir un but précis (pour insister sur quelque chose, par exemple). Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude empirique sur la façon dont la répétition est perçue en anglais et en français,

mais les commentaires que l’on peut lire ou entendre à ce propos tendent à attester le fait que le français est une langue qui tolère moins bien la répétition que l’anglais sur le plan idiosyncratique[7] : pour reprendre des exemples mentionnés par Michel Ballard dans *La traduction de l’anglais au français*, on trouvera en anglais des phrases telles que « She smiled an enigmatic smile » ou « He grinned a broad grin », qui seront traduites en français par les structures non répétitives « Elle eut un sourire énigmatique » et « Son visage s’épanouit en un large sourire » (Ballard, 1994 : 233). Cette réticence inhérente à la langue se vérifie aussi en discours : il semble en effet y avoir (ou y avoir eu) en France une tradition de refus de la répétition, enseignée à l’école[8]. Dans un article consacré à l’ambivalence de la répétition en traduction littéraire, Nitsa Ben-Ari avance que le refus de la répétition peut être considéré comme l’un des universaux de la traduction, indépendamment de la langue traduite et de la langue traduisante[9] : « there is a tendency not to transfer original repetitions—not out of carelessness nor out of linguistic constraints, but out of normative stylistic considerations, on the assumption that repetitions are not “elegant” and reflect a poor vocabulary » (Ben Ari, 1998 : 77).

En ce qui concerne la traduction vers le français, Meschonnic estime qu’en sacrifiant la répétition de mots ou groupes de mots présente dans un texte, le traducteur obéirait au principe établi selon lequel le « génie » de la langue française (« ce pont encombré d’ânes » (Meschonnic, 1999 : 28)) ne tolère pas la répétition. Pour lui, « la concordance n’est pas une question de mots, mais une question de rythme » (*ibid.*). Il est important, à ses yeux, de conserver « la cohérence interne d’une énonciation » (*ibid.* : 149). Nous souscrivons totalement à ces propos, qui guideront en partie notre étude sur corpus un peu plus bas.

Il nous semble essentiel, dans le cadre d’une étude sur la traduction, de présenter les traductions et les traducteurs dont il va être question. En ce qui nous concerne, savoir qui a traduit *The Waves* et à quel moment sont des facteurs qui peuvent entrer en ligne de compte

dans l'étude de la façon dont la figure de la répétition a été traitée. Nous nous intéresserons également aux critiques des traductions qui ont été publiées.

Les traductions françaises sont au nombre de quatre : nous devons la première, publiée en 1937 aux éditions Stock, à Marguerite Yourcenar, grande écrivain française, auteur d'*Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), des *Nouvelles orientales* (1938), des *Mémoires d'Hadrien* (1951), ou encore de l'*Œuvre au noir* (1968) ; elle a également traduit depuis l'anglais, le grec ancien et le grec moderne[10].

La première retraduction a été réalisée en 1993 par Cécile Wajsbrot, aux éditions Calmann-Lévy. Cécile Wajsbrot est journaliste littéraire et traductrice d'auteurs anglophones et germanophones, mais elle est aussi romancière de langue française[11]. En 2008, elle a publié une révision de sa traduction chez Christian Bourgois.

La traduction la plus récente est celle de la Bibliothèque de la Pléiade, publiée en 2012 et réalisée par le regretté Michel Cusin, universitaire reconnu, spécialiste de littérature anglaise, avec la collaboration d'Adolphe Haberer, lui aussi universitaire, professeur émérite à l'Université de Lyon 2, spécialiste de poésie.

Les critiques adressées à l'encontre des deux premières traductions de *The Waves* n'ont pas toujours été unanimes. Citons par exemple Kathleen Shields qui affirme, à propos de la traduction de Marguerite Yourcenar, que « l'aspect musical se retrouve dans le style de sa traduction dans la mesure où elle reproduit les nombreuses répétitions et les leitmotive de *The Waves* » (Shields, 2000 : 322). Valérie Quilis, au contraire, considère la traduction de Marguerite Yourcenar comme étant « un travail de sape, car le plus souvent Yourcenar cumule : négligence, contresens, omissions, ajouts contestables, dénaturations, et une sous-estimation chronique des choix syntaxiques de l'auteure se mêlent et s'aggravent mutuellement » (Quilis, 2006 : 25). Quant à Élène Cliche, elle note qu'

> À partir de l'assimilation des éléments discursifs (processus d'incorporation pour ne pas dire de dévoration), la réécriture ou la reconstruction dans le présent de 1937, permet de formuler de nouvelles combinaisons grâce au transfert d'un texte à un autre, et il arrive que le nouveau déforme l'ancien, ou

> parfois le dépouille de ses prérogatives stylistiques, celles des sonorités, des nombreuses allitérations ou des répétitions, comme celle du “in and out” par exemple. […] La répétition qui confère au texte de Virginia Woolf son rythme, sa cadence singulière, sa mélodie phonique de concert avec une ponctuation stricte qui scande rigoureusement les mots, est modifiée par le langage yourcenarien. (Cliche, 2000 : 330)

La traduction de Cécile Wajsbrot a été fustigée par Viviane Forrester en ces termes : « Cécile Wajsbrot […] supprime non seulement des adjectifs, voire des pans de phrases, mais *élimine systématiquement les répétitions constantes voulues par Virginia Woolf* qui, incantatoires, fondent la dynamique de l'œuvre. » (Forrester, 1993 : 313. Nous soulignons.). En revanche, Michel Volkovitch estime qu'il y a, dans cette traduction,

> […] un sens du rythme, une maîtrise de l'écriture évidents. […] [M]ême si je ne suis pas d'accord avec ma jeune consœur sur certains points de détail, je ne peux que saluer, dans son travail, le sérieux, la finesse, la rigueur souple qui font les bonnes traductions. Elle a su refuser les facilités du mot à mot comme celles de la « mise en bon français » pour mieux retrouver rythmes et couleurs d'origine. Le talent de Cécile Wajsbrot (également écrivain) crève les yeux […]. À côté de ces nouvelles *Vagues*, si jeunes et fraîches, si vivantes, celles de Mme Yourcenar semblent soudain académiques et poussives...[12]

Étude sur corpus

Les passages que nous proposons d'étudier se trouvent au tout début du texte de Virginia Woolf, dans le premier interlude[13]. Leurs traductions sont, selon nous, représentatives des stratégies adoptées par chacun des traducteurs dans l'ensemble de leur traduction (leur « projet de traduction »), et permettent par conséquent d'obtenir un aperçu de la façon dont le rythme de l'original est rendu dans chacune d'elles.

En prenant pour point de départ de notre analyse la répétition lexicale, nous allons analyser et comparer les traductions de Marguerite Yourcenar, Cécile Wajsbrot, et Michel Cusin et Adolphe Haberer. Voici les trois premières phrases de *The Waves* :

> [1] The sun had not yet risen. The **sea**[14] was indistinguishable from the **sky**, except that the **sea** was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the **sky** whitened a dark line lay on the horizon dividing the **sea** from the **sky** and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually. (Woolf, 2000 [1931] : 3)

On trouve trois occurrences des termes *sea* et *sky*, en alternance. La première répétition de *sea* produit un effet de fragmentation : Virginia Woolf aurait pu écrire « The sea was indistinguishable from the sky except that **it** was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it », auquel cas le pronom *it* aurait conféré à l'énoncé un effet de fluidité que la répétition du

terme lui-même empêche : comme l'explique Linda Pillière dans son étude sur les propriétés linguistiques du style de Virginia Woolf (Pillière, 1997), avec cette répétition, les énoncés restent indépendants. Ce passage abonde également en répétitions au niveau phonétique, qui marquent le rythme du passage grâce à leur retour régulier (les assonances en [aɪ], [k] et [i:] sont particulièrement remarquables), au même titre que les suites de trois syllabes accentuées (dans *not yet risen*, *dark line lay*, *thick strokes moving*).

La répétition lexicale des mots *mer* et *ciel* n'est pas aussi élevée dans la traduction de Marguerite Yourcenar que dans l'original :

> [1a] Le soleil ne s'était pas encore levé. La **mer** et le **ciel** eussent semblé confondus, sans les mille plis légers **des ondes** pareils aux craquelures d'une étoffe froissée. Peu à peu, à mesure qu'une pâleur se répandait dans le **ciel**, une barre sombre à l'horizon **le** sépara de la **mer**, et la grande étoffe grise se raya de larges lignes bougeant sous sa surface, se suivant, se poursuivant l'une l'autre en un rythme sans fin. (Woolf, 1974 : 17)

On compte deux occurrences de chacun des deux termes. La deuxième mention du terme *sea* est remplacée chez Marguerite Yourcenar par le terme *ondes*, beaucoup plus marqué poétiquement. L'effet de fragmentation est absent de la traduction, mais l'utilisation de ce terme permet un écho avec le verbe *confondus*, utilisé pour rendre *indistinguishable*. La mention du terme *sky* omise dans la troisième phrase est manifestement due à un refus de répétition : Marguerite Yourcenar a suivi la syntaxe ordinairement attendue en français, utilisant le pronom personnel *le* en guise de complément d'objet direct de *sépara*, plutôt que de répéter le terme *ciel* utilisé dans la proposition précédente, évitant à nouveau l'effet de fragmentation présent dans le texte de Virginia Woolf. Mais ici encore, le choix qu'a fait Marguerite Yourcenar en traduisant le verbe *whiten* par l'évocation d'une pâleur qui se répand dans le ciel est symptomatique de l'ensemble de sa traduction : elle transforme l'écriture simple et directe de Virginia Woolf en quelque chose de plus pompeux, de plus marqué poétiquement.

Ces deux exemples montrent aussi que dans sa traduction, Marguerite Yourcenar a manifestement préféré la répétition phonétique à la répétition lexicale : en ne traduisant pas

whitened par *blanchissait*, elle crée l'allitération en [p] dans cette phrase : *peu à peu, pâleur*, et *répandait*, s'ajoutent à *sépara*.

Le hasard fait qu'on ne peut rendre l'épiphore à la fin du passage (*following **each other**, pursuing **each other***) par une épiphore en français : les deux occurrences de *each other* seront rendues par la pronominalisation (*se suivant, se poursuivant*, dans la traduction de Marguerite Yourcenar), ce qui permet aux traducteurs de jouer sur l'allitération en [s], très présente dans ce premier interlude (nous comptons 21 occurrences dans les trois premières phrases).

La traduction de *perpetually* par *perpétuellement* aurait permis une allitération en [p] entre *poursuivant* et *perpétuellement*, ainsi qu'une rime interne. Mais Marguerite Yourcenar a préféré développer l'adverbe en le traduisant par une proposition : *en un rythme sans fin*, qui lui permet d'introduire le terme-clé *rythme*, ainsi que les mots *sans* et *fin* qui font respectivement partie, comme nous allons le souligner, d'un réseau d'allitérations en [s] et en [f].

Dans ce premier paragraphe, le phénomène d'allitération est en effet plus que frappant : on retrouve, outre la répétition du son [s] évoquée ci-dessus, celle de sa correspondante voisée, [z] (dans la liaison entre *pas* et *encore*, entre *des* et *ondes*, entre *pareils* et *aux*, dans *mesure, horizon,* et *grise* ; 6 occurrences). La répétition de ces consonnes sifflantes évoque le bruit du vent, élément que l'on associe naturellement à la mer. Il en va de même avec l'allitération en [f] : *confondus, étoffe froissée, étoffe, surface, fin* (6 occurrences). On peut également noter la répétition de la consonne liquide – donc directement associée à l'eau – [l] (*le* [quatre fois], *la* [trois fois], *soleil, levé, ciel* [deux fois], *semblé, mille plis légers, craquelures, pâleur, l'horizon, larges lignes, l'une l'autre* [22 occurrences]). Nous pouvons également remarquer que la traductrice a procédé à des ajouts qui lui ont permis des allitérations supplémentaires, comme dans sa traduction de *the grey cloth* par *la grande étoffe grise*, au lieu de *l'étoffe grise,* générant ainsi la répétition du son [gr], grâce à l'ajout de l'adjectif *grande*.

La traduction de ces trois premières phrases illustre la réticence de Marguerite Yourcenar à conserver dans son texte l'effet de fragmentation caractéristique du style de Virginia Woolf ainsi que sa tendance à sur-traduire, par l'utilisation de termes ou de tournures plus recherchés que ce que l'on trouve dans l'original, un texte qui veut transmettre le plus directement possible des sensations visuelles et sonores. Elle semble toutefois mettre ces transformations au service d'un autre aspect de l'original : le jeu sur la répétition des sons.

Dans la traduction du premier paragraphe par Cécile Wajsbrot, remarquons en premier lieu, comme nous l'avons fait pour la traduction de Marguerite Yourcenar, que la totalité des répétitions lexicales n'a pas été conservée :

> [1b] Le soleil n'était pas encore levé. La **mer** ne se distinguait pas du **ciel**, mais **elle** était un peu froissée, telle une nappe marquée de plis. A mesure que la **lumière** blanchissait, une ligne sombre s'étirait à l'horizon, séparant la **mer** du **ciel** et la nappe grise se striait sous sa surface de larges bandes mobiles qui se suivaient, se poursuivaient, perpétuellement. (Woolf, 1993 : 35)

Comme Marguerite Yourcenar, Cécile Wajsbrot ne répète les mots *mer* et *ciel* qu'une seule fois chacun. Dans la deuxième phrase, elle évite en effet une répétition de *la mer* en la remplaçant par le pronom personnel *elle*. Dans cette traduction non plus, l'effet de fragmentation n'est pas conservé. Cécile Wajsbrot a certainement dû envisager d'autres possibilités pour traduire cette phrase, incluant la préservation de la répétition lexicale, mais ne les a pas retenues. Pour quelles raisons ? Qu'a-t-elle décidé de privilégier ? Si l'on est vraiment attentif à la lecture de ce passage précis, on se rend alors compte que Cécile Wajsbrot a équilibré certaines phrases afin de parvenir à un rythme identique dans chacune des propositions qui les composent. Ainsi, les deux propositions *mais elle était un peu froissée, telle une nappe marquée de plis* comportent chacune huit syllabes (en ne prononçant pas le <e> final de *nappe*, mais en prononçant celui de l'article *une*, ce qui nous semble être la lecture la plus logique). Cet effacement de la répétition au profit d'un équilibre rythmique se retrouve tout au long de la traduction de Cécile Wajsbrot[15].

Nous avons vu que la traduction de Marguerite Yourcenar était davantage axée sur la répétition de sons. La lecture du premier paragraphe de la traduction de Cécile Wajsbrot ne nous laisse pas du tout la même impression. Il faut vraiment regarder le texte de plus près pour s'apercevoir qu'il comporte également un certain nombre de répétitions au niveau phonétique. Nous repérons par exemple une allitération en [s] (son que l'on retrouve 20 fois), en [z] (5 fois), ainsi qu'en [l] (19 fois). Les écarts entre le nombre d'occurrences d'un son dans la traduction de Cécile Wajsbrot et celle de Marguerite Yourcenar ne sont pas si importants qu'on aurait pu le croire. Pourquoi alors une telle sensation de différence à la lecture des deux traductions ? Elle est certainement due au fait que les sons sont très proches les uns des autres dans la traduction de Marguerite Yourcenar tandis qu'ils sont plus distants dans celle de Cécile Wajsbrot, sauf dans un segment comme *se striait sous sa surface* où l'allitération en [s] est vraiment mise en évidence. Marguerite Yourcenar a manifestement fait des choix de mots qui lui ont permis de maintenir l'allitération d'un bout à l'autre de son paragraphe, tandis que Cécile Wajsbrot semble avoir voulu restituer un rythme proprement dit, une cadence, en donnant à ses phrases une longueur calculée, basée sur un rythme régulier (*mais elle était / un peu froissée, / telle une nappe / marquée de plis* : 4/4/4/4), ou croissant *(se suivaient, / se poursuivaient, / perpétuellement* : 3/4/5).

Dans sa traduction révisée, Cécile Wajsbrot a procédé à deux changements dans ce passage : elle a supprimé la première virgule après *ciel*, et a remplacé le terme *mobiles* par *mouvantes,* ce qui permet la répétition du son [ɑ̃] et la mise en relief du son [v] que l'on retrouve dans *se suivaient* et *se poursuivaient* :

> [1c] Le soleil n'était pas encore levé. La **mer** ne se distinguait pas du **ciel** mais **elle** était un peu froissée, telle une nappe marquée de plis. A mesure que la **lumière** blanchissait, une ligne sombre s'étirait à l'horizon, séparant la **mer** du **ciel** et la nappe grise se striait sous sa surface de larges bandes mouvantes qui se suivaient, se poursuivaient, perpétuellement. (Woolf, 2008 : 35)

Enfin, observons la traduction de Michel Cusin et Adolphe Haberer :

> [1d] Le soleil ne s'était pas encore levé. La **mer** ne se distinguait pas du **ciel**, sauf que la **mer** se plissait légèrement comme si une étoffe avait des rides. Progressivement, à mesure que le **ciel** blanchissait, une ligne sombre marqua l'horizon qui séparait le **ciel** de la **mer** et l'étoffe grise se barra de traits épais qui se

déplaçaient, les uns après les autres, sous la surface, se suivaient, se poursuivaient, perpétuellement. (Woolf, 2012 : 35)

La concordance est rétablie : on compte trois occurrences des termes *ciel* et *mer*. L'effet de fragmentation est présent dans la deuxième et la troisième phrases, et nous ressentons le parallèle entre le « retour en arrière » qu'il nous oblige à effectuer et le flux et le reflux de la mer. En ce qui concerne la répétition des sons, ce passage est aussi riche en allitérations que dans les deux traductions précédentes : on retrouve 24 fois le son [s], 6 fois le son [z], 4 fois le son [f] et 20 fois le son [l]. On remarque le souci qu'ont eu les traducteurs de ne pas déplacer les propositions, restant ainsi très proches de la syntaxe de Virginia Woolf. Ils utilisent en outre la même ponctuation, ce qui permet également de restituer un rythme similaire à celui du texte original.

Voici un autre extrait qui se trouve un peu plus loin dans le premier interlude. Six termes (*horizon*, *clear(ed)*, *sky*, *sediment*, *fibres* et *bonfire*) sont répétés une fois chacun, structurant ainsi le passage (dans l'ordre a-b-c/d-b-c/a-d/e-f/e-f) :

> [2] Gradually the dark bar on the **horizon** became **clear** as if the **sediment** in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the **sky cleared** as if the white **sediment** there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the **horizon** had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the **sky** like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow **fibres** like the smoky fire that roars from a **bonfire**. Gradually the **fibres** of the burning **bonfire** were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. (Woolf, 2000 [1937] : 3)

Voici les traductions de Marguerite Yourcenar et de Cécile Wajsbrot :

> [2a] Peu à peu la barre noire de **l'horizon s'éclaircit** : on eût dit que de la **lie** s'était déposée au fond d'une vieille bouteille, laissant leur transparence aux vertes parois de verre. Tout au fond, le **ciel** lui aussi devint **translucide** comme si un blanc **sédiment** s'en était détaché, ou comme si le bras d'une femme couchée sous **l'horizon** avait soulevé une lampe : des bandes de blanc, de jaune, de vert s'allongèrent sur le **ciel** comme les branches plates d'un éventail. Puis la femme invisible souleva plus haut sa lampe, l'air enflammé parut se diviser en **fibres** rouges et jaunes, s'arracher à la verte surface dans une palpitation brûlante, comme les lueurs fumeuses au sommet des **feux de joie**. Peu à peu les **fibres** se fondirent en une seule masse incandescente, la lourde couverture grise du ciel se souleva, se transmua en un million d'atomes bleu tendre. (Woolf, 1974 : 17)

> [2b] Peu à peu la barre sombre de **l'horizon s'éclaircit** comme si les **sédiments** d'une vieille bouteille de vin s'étaient déposés au fond, laissant le verre limpide. Le **ciel** aussi **s'éclaircissait**, les **sédiments** blancs s'étaient déposés, ou bien une femme couchée sous **l'horizon** avait levé une lampe, et des barres, blanc, vert et jaune, se déployèrent en éventail. La femme hissa le bras plus haut, l'air paraissait fibreux, se déchirer de la surface verte où des **fibres** jaunes et rouges tremblaient comme des flammes, comme la flambée fumante d'un **feu de joie**. Peu à peu les **fibres** du **feu** se fondirent en une brume, incandescence qui souleva le poids de laine grise, transformant le ciel en millions d'atomes bleu pâle. (Woolf, 1993 : 35)

Dans la traduction de Marguerite Yourcenar, on ne retrouve la répétition que de *ciel* et de *horizon*. *Sediment* est tantôt traduit par *lie*, tantôt par *sédiment* ; *clear* et *cleared* sont quant à eux traduits par *transparence* et *translucide*. Ces changements permettent à Marguerite Yourcenar d’introduire dans son texte une assonance en [i] (*s’éclaircit*, *on eût dit*, *la lie*), qui fonctionne sur le schéma d’une rime interne. Elle introduit également la répétition des sons [□̃] et [e] ainsi qu’une allitération en [v] en traduisant *left the glass green* (qui offre une allitération en [g]) par *laissant leur transparence aux vertes parois de verre*, qui paraît tout de même bien plus lourd que la formulation plus élégante de Cécile Wajsbrot : *laissant le verre limpide*, qui entre, chez elle, dans le réseau d’allitérations en [s] et en [l] développé par la traductrice dans cette phrase (*s’éclaircit*, *sombre*, *si*, *sédiments*, *s’étaient*, *laissant*, et *la*, *l’horizon*, *s’éclaircit*, *les*, *laissant*, *limpide*). Nous pouvons également noter que l’allitération en [s] continue dans la phrase suivante, rendant ce passage remarquable (*Le ciel aussi s’éclaircissait, les sédiments blancs s’étaient déposés* […]).

Le hasard fait que la traduction de *old wine-bottle* permet une assonance supplémentaire en français, que Marguerite Yourcenar a « optimisée » en ne traduisant pas le terme *wine* (*une vieille bouteille*), tandis que Cécile Wajsbrot, en conservant le terme *vin*, profite d’une allitération en [v] (*une vieille bouteille de vin* ; nous verrons plus bas qu’il en va de même dans la traduction de Michel Cusin et Adolphe Haberer).

En effaçant la seconde occurrence de *sky* à la fin de la deuxième phrase, Cécile Wajsbrot équilibre la dernière proposition de sa phrase (*se déployèrent / en éventail*). La traduction de *across the sky* par *dans le ciel* aurait cassé l’équilibre rythmique de cette phrase, la faisant se terminer sur le rythme 4/4/3 : *se déployèrent / en éventail / dans le ciel*.

Quant au terme *bonfire,* qui apparaît dans deux phrases successives à la fin du passage, il a été traduit par *feu de joie* par les deux traductrices pour la première occurrence, et tandis que

Marguerite Yourcenar a effacé la seconde (elle a totalement remanié la syntaxe de cette phrase), Cécile Wajsbrot l'a « escamotée », ne répétant pas le complément *de joie*. La répétition partielle des groupes de mots faisant l'objet d'une répétition dans le texte de Virginia Woolf est l'une des caractéristiques de la traduction de Cécile Wajsbrot. Cette tendance est d'ailleurs observable dans la traduction de l'adverbe *gradually*, que l'on retrouve trois fois dans les deux premiers paragraphes (constitués en partie par les exemples [1] et [2]) : elle en a effacé la seconde occurrence, qui aurait dû se trouver devant *à mesure que la lumière blanchissait* (exemples [1b] et [1c]).

Dans sa traduction révisée, Cécile Wajsbrot a effectué plusieurs changements, dont un sur la fin de la seconde phrase que nous avons analysée plus haut :

> [2c] Peu à peu, la barre sombre de l'horizon s'éclaircit comme si les sédiments d'une vieille bouteille de vin s'étaient déposés au fond, laissant le verre limpide. Le ciel aussi s'éclaircissait, les sédiments blancs s'y étaient déposés, ou une femme couchée sous l'horizon avait levé une lampe, **et des barres blanches, vertes et jaunes, se déployaient en éventail**. La femme hissa le bras plus haut, l'air paraissait fibreux, se déchirer de la surface verte où des fibres jaunes et rouges tremblaient comme des flammes, comme la flambée fumante d'un feu de joie. Peu à peu les fibres du feu se fondirent en une brume, incandescence qui souleva le poids de laine grise, transformant le ciel en millions d'atomes bleu pâle. (Woolf, 2008 : 7-8)

La régularité rythmique s'en trouve renforcée puisque désormais tout le passage que nous avons mis en caractères gras peut être lu en groupes de quatre syllabes (les changements effectués au niveau de la ponctuation encouragent également cette lecture scandée).

Dans la traduction de Michel Cusin et Adolphe Haberer, la concordance est une fois encore rétablie pour tous les termes (notons simplement que *became clear* et *cleared* sont respectivement traduits par *se fit claire* et *s'éclaircissait*) :

> [2d] Progressivement la barre sombre sur **l'horizon** se fit **claire** comme si au fond d'une vieille bouteille de vin les **sédiments** s'étaient déposés et avaient laissé du vert sur les parois. Derrière elle, aussi, le **ciel s'éclaircissait** comme si là-bas les **sédiments** blancs s'étaient déposés, ou comme si le bras d'une femme allongée sous **l'horizon** avait levé une lampe et des barres plates de blanc, de vert et de jaune s'étalaient sur le **ciel** comme les lames d'un éventail. Puis elle leva sa lampe un peu plus haut et l'air sembla devenir fibreux et s'arracher à la verte surface voltigeant et flambant en **fibres** jaunes et rouges comme les flammes fumantes qui s'échappent d'un **feu de joie**. Progressivement les **fibres** enflammées du **feu de joie** se fondirent en une seule nuée, une seule incandescence qui souleva la laine lourde et grise du ciel au-dessus d'elle et la transforma en un million d'atomes d'un bleu tendre. (Woolf, 2012 : 35-36)

Dans leur traduction, les deux universitaires rendent le rythme du texte de Virginia Woolf en respectant la concordance des termes répétés, restituant ainsi les répétitions voulues par l'auteur. Nous pouvons également remarquer qu'ils adoptent exactement la même ponctuation que Virginia Woolf, si bien que les pauses se font aux mêmes endroits dans leur traduction que dans le texte original. Ils reportent également les répétitions syntaxiques : ***as if*** *the white sediment there had sunk,* ***or as if*** *the arm of a woman* est rendu par ***comme si*** *là-bas les sédiments blancs s'étaient déposés,* **ou comme si** *le bras d'une femme* (Marguerite Yourcenar a également conservé cette structure, mais Cécile Wajsbrot l'a totalement effacée) et la répétition de *one* dans *were fused into* ***one haze, one incandescence*** *which lifted* est également conservée (traduite par *une seule*) dans une structure rythmique semblable à celle du texte de départ grâce à la virgule qui sépare les deux occurrences : *se fondirent en* ***une seule nuée, une seule incandescence*** *qui souleva* (cette structure est complètement absente des traductions de Marguerite Yourcenar et de Cécile Wajsbrot, qui sont respectivement les suivantes : *se fondirent en une seule masse incandescente* et *se fondirent en une brume, incandescence qui souleva*).

Des « projets de traduction » différents

Les quatre traductions françaises publiées de *The Waves* sont, nous avons pu le constater, très différentes les unes des autres au niveau des procédés mis en place par les traducteurs pour rendre le rythme de l'original.

La traduction de Marguerite Yourcenar, si séduisante à bien des égards, frappe l'esprit par ses tournures élégantes mais cependant très éloignées du style de Virginia Woolf. Si l'on considère le texte de Marguerite Yourcenar en soi, indépendamment du fait qu'il s'agit d'une traduction, on prend plaisir à le lire et on pourrait qualifier le rythme qui s'en dégage de lancinant : tout semble, la plupart du temps, très doux, très lent, et on se laisse bercer par la plume de l'écrivain. Nous ne pouvons cependant pas occulter le fait qu'il s'agit bel et bien

d'une traduction : à ce titre, nous ne pouvons manquer de la comparer à l'original et de remarquer qu'elle se caractérise par l'utilisation d'un vocabulaire plus recherché que celui employé par Virginia Woolf ainsi qu'une tendance à l'explicitation. Cette dernière caractéristique serait d'ailleurs, selon Berman, propre aux premières traductions (Berman, 1999). Toutefois, le fait que la traductrice ne soit autre que Marguerite Yourcenar peut ne pas être étranger à toutes ces modifications : c'est peut-être son style d'écrivain qui transparaît dans sa traduction. Il en résulte un texte moins haché que l'original, un style plus coulant, mais aussi plus pompeux parfois. Cette traduction illustre parfaitement sa conception de l'activité traduisante, qu'elle exprime dans une lettre à Lidia Storoni Mazzolani, traductrice en italien des *Mémoires d'Hadrien*, en affirmant que « l'idéal du traducteur est de donner […] l'impression que l'ouvrage a été composé dans la langue dans laquelle on le traduit » (Yourcenar, 1995 : 212). Si la traduction de Marguerite Yourcenar est, comme nous avons pu le montrer, l'illustration qu'elle n'a pas toujours été sourde au texte de Virginia Woolf, il semble que c'est ce souci de « naturel » qui a occupé une place prépondérante dans son « projet de traduction ».

Cécile Wajsbrot, quant à elle, exprime clairement son « projet de traduction » dans la préface à sa traduction : elle veut malmener la langue française, suivre au plus près la syntaxe de Virginia Woolf. Ce qui parfois ressemble à un calque syntaxique est d'ailleurs le trait le plus frappant de sa traduction. Il est d'autant plus saillant lorsque l'on compare sa traduction à celle de Marguerite Yourcenar. Une autre caractéristique de sa traduction tient au fait qu'elle a systématiquement transformé les répétitions ternaires en répétitions binaires, ce qui a pour conséquence de gommer cette particularité du style de Virginia Woolf qu'est l'utilisation relativement fréquente de figures telles que la réduplication à deux ou trois termes, ou les anaphores triples, à titre d'exemple. Au contraire de la traduction de Marguerite Yourcenar qui pourrait être qualifiée de « traduction-dilatation », celle de Cécile Wajsbrot est davantage

une « traduction-rétrécissement »[16] : elle fait souvent l'économie de termes et utilise des tournures très elliptiques. Sur le plan syntaxique, la traduction de Wajsbrot est plus proche de l'original que celle de Marguerite Yourcenar. Cependant, le rythme qu'elle a donné à sa traduction ne frappe pas l'esprit du lecteur de la même manière que le fait l'original : chez Virginia Woolf, impossible de ne pas scander le texte tant il est tissé de répétitions ; chez Cécile Wajsbrot, les répétitions étant un peu moins évidentes, le rythme l'est également.

La traduction la plus récente semble quant à elle se situer entre les deux extrêmes des traductions précédentes. Elle se caractérise par une grande fidélité au texte de départ en ce sens que les traducteurs sont parvenus à ce que la prose woolfienne transparaisse à travers leur écriture : ils restituent les répétitions telles qu'elles apparaissent dans le texte de Virginia Woolf et adoptent la même ponctuation. Au cours de notre analyse, nous avons plusieurs fois évoqué la ponctuation sans toutefois pouvoir développer l'importance du rôle qu'elle joue dans le rythme, le phrasé du texte woolfien. Le respect de la ponctuation de l'original permet manifestement à la traduction de conserver un souffle identique à celui du texte de départ. La « manière de traduire » des traducteurs est aussi proche que possible de la manière d'écrire de l'auteur et c'est ce qui fait, selon nous, tout le succès de cette traduction.

S'il est vrai qu'on ne peut pas toujours rendre l'effet d'un texte par l'utilisation de moyens identiques à ceux employés dans l'original, il semble que dans le cas de Virginia Woolf, l'utilisation de la figure de la répétition soit un passage obligé pour les traducteurs : non seulement elle contribue à restituer le rythme que l'auteur a voulu donner à *The Waves*, mais elle est aussi l'une des caractéristiques de son style d'écrivain. Nous l'avons vu, Cécile Wajsbrot est parvenue à conférer un certain rythme à sa traduction ; mais en supprimant un grand nombre des répétitions présentes dans l'original, elle gomme une spécificité du style de Virginia Woolf (il devient donc impossible au lecteur francophone d'identifier cette particularité et d'apprécier la façon dont elle se manifeste à travers l'œuvre de l'écrivain). La

traduction de Marguerite Yourcenar, si plaisante soit-elle à lire, ne peut pas vraiment être considérée comme une traduction de *The Waves*, pour toutes les raisons évoquées par Valérie Quilis et Élène Cliche. Des quatre traductions françaises publiées, il nous semble que ce soit celle de Michel Cusin et Adolphe Haberer qui permette au lecteur d'approcher au plus près le style de Virginia Woolf.

Notes

[1] À titre d'exemple, dans sa thèse consacrée au thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf, Marie-Paule Vigne a relevé quatre facteurs participant du pouvoir mimétique de la prose woolfienne : « la répartition en unités de trois termes, le rythme trochaïque, la forte accentuation des syllabes terminales, et l'asymétrie » (Vigne, 1980 : 630).

[2] Ceci n'est pas seulement vrai de *The Waves.* La répétition fait partie intégrante du style de Virginia Woolf : on la retrouve dans l'ensemble de son œuvre. C'est également l'une des raisons pour lesquelles nous avons décidé d'y consacrer notre étude, car elle nous permet d'ouvrir notre réflexion à la traduction du style.

[3] Pour une définition de ces termes, voir Suhamy, 2004.

[4] On trouve cette idée de la répétition comme structure dans les propos d'Henri Suhamy concernant le rythme : « […] ce n'est pas l'accent à lui seul qui fait le rythme, ni aucun autre ingrédient isolé ; c'est *la constitution d'une forme, d'un dessin reconnaissable*, la répétition étant sans doute le plus ancien, le plus élémentaire de ses facteurs génétiques » (Suhamy, 1994 : 124. Nous soulignons.)

[5] « Extensive employment of anaphora, epistrophe, and anadiplosis provides ways of tying together multiple sentences, sometimes even paragraphs, to provide solidity of events, images and actions, to permit uninterrupted flow, and to achieve bridging between sections and chapters. » (Evans, 1989 : 75-76)

[6] Nous empruntons ce concept à Linda Pillière, qui l'a développé dans sa thèse de doctorat intitulée *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf* (voir bibliographie).

[7] William-Olivier Desmond, dans la description de la façon dont il procède pour traduire, explique à propos de la traduction une fois terminée : « On la relit plusieurs fois à l'écran, on la relit une ou plusieurs fois sur une copie papier et on se lance dans l'exercice qui est la plaie du traducteur : *la chasse aux répétitions*. Je ne sais pas ce qu'il en est pour les autres langues, mais la plupart des textes en anglais (anglais américain en particulier) regorgent de redondances et de répétitions, à commencer par des rafales de dit-il, dit-elle, dans les dialogues, qui seraient insupportables pour nous. » (Desmond, 2005 : 7-8. Nous soulignons.) Ce type de répétition relève des répétitions idiosyncratiques. Un traducteur littéraire, interrogé sur sa pratique dans une émission de France Culture en 2009 (dont nous n'avons pas pu noter les références), a affirmé qu'il fallait éviter les répétitions. Dans notre entourage, de nombreux traducteurs affirment que les éditeurs ont tendance à leur demander de gommer les répétitions, même si elles sont motivées.

[8] Voir l'ouvrage par Charmeux *et al*. à destination des enseignants en primaire, *Le Français mode d'emploi : Une grammaire d'aujourd'hui* : « Il n'y a pas si longtemps, on expliquait encore aux élèves, à l'école, qu'il fallait à tout prix éviter les répétitions dans un texte, et que

le meilleur moyen était de remplacer le mot par un synonyme. Grossière erreur ! » (Charmeux *et al.*, 2000 : 45)

[9] L'étude de Nitsa Ben-Ari porte sur des œuvres en allemand traduites vers le français, l'anglais et l'italien. Elle est révélatrice de deux choses : (1) le refus de la répétition n'est pas l'apanage de la langue française ; (2) la répétition est un procédé qui est également utilisé dans la littérature allemande, et à propos duquel les chercheurs s'interrogent du point de vue de la traduction.

[10] Outre *The Waves* de Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar a traduit *What Maisy Knew* de Henry James (*Ce que savait Maisy*, 1947), *Amen's Corner* de James Baldwin (*Le coin des « Amen »*, 1983), des poèmes de Hortense Flexner (*Présentation critique d'Hortense Flexner, choix de poèmes*, 1969), des *negro spirituals* (parus sous le titre *Fleuve profond, sombre rivière*, 1964) ainsi que des blues et des *gospels* (*Blues et Gospels*, 1984). Elle a publié une anthologie de poèmes traduits du grec ancien sous le titre *La Couronne et la Lyre* (1979). Enfin, elle a traduit depuis le grec moderne, en collaboration avec Constantin Dimaras, des poèmes de Constantin Cavafy (*Présentation critique de Constantin Cavafy suivie d'une traduction des Poèmes par M. Yourcenar et Constantin Dimaras*, 1958)

[11] Cécile Wajsbrot a traduit les auteurs anglophones suivants : Violet Trefusis, Jane Gardam, Susan Wicks et Charles Olson. Elle a également traduit Gert Ledig, germanophone. Enfin, elle est l'auteur de plusieurs romans publiés entre 1982 et aujourd'hui, parmi lesquels *Atlantique*, *Le Désir d'équateur*, *La Trahison*, *Mémorial*, *Conversations avec le Maître* ou encore *Sentinelles*.

[12] <http://www.volkovitch.com/rub_carnet.asp?a=pe21>. Page consultée le 28 octobre 2013.

[13] Le livre comporte neuf parties, chacune précédée d'un interlude, présenté en italique. Un dixième interlude (une seule phrase) clôt l'œuvre. Ces interludes décrivent l'ascension puis la descente du soleil dans le ciel, symbolisant les différentes étapes de la vie.

[14] Les caractères gras ont été ajoutés dans les exemples pour indiquer des points commentés dans l'article.

[15] Par exemple, au début de la première section, elle a traduit « I hear a sound, said Rhoda. Cheep, chirp ; cheep, chirp ; going up and down » par « J'entends un bruit, dit Rhoda, babil qui monte et redescend », où la traduction de *cheep, chirp ; cheep, chirp* par *babil* permet de parvenir au rythme 4/3/4/4 dans cette phrase.

[16] Pour les concepts de « traduction-rétrécissement » et « traduction-dilatation », voir Hewson (2004 : 106 et 110).

Bibliographie

Éditions de référence

WOOLF, Virginia, 2000 [1931], *The Waves*, London, Penguin Classics.

_____, 2002 [1937], *Les Vagues*, trad. Marguerite Yourcenar, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.

_____, 1993, *Les Vagues*, trad. Cécile Wajsbrot, Paris, Calmann-Lévy.

_____, 2008, *Les Vagues*, trad. Cécile Wajsbrot, Paris, Christian Bourgois Éditeur, collection « Littérature Étrangère ».

_____, 2012, *Les Vagues*, trad. Michel Cusin avec la collaboration d'Adolphe Haberer, Paris, Gallimard, Collection Folio classique.

Ouvrages et articles

BALLARD, Michel, 1994 [1987], *La Traduction de l'anglais au français*, Paris, Nathan Université.

BEN-ARI, Nitsa, 1998, « The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: a "Universal" of Translation? », in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 43, n° 1, p. 68-78.

BERMAN, Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
—, 1999 [1985], *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.

CHARMEUX, Éveline, GRANDATY, Michel, MONIER-ROLAND, Françoise, 2000, *Le Français mode d'emploi : Une grammaire d'aujourd'hui, Volume 2 : Une grammaire d'aujourd'hui : Étudier le fonctionnement des textes*, Toulouse, SEDRAP.

CLICHE, Élène, 2000, « La réécriture du texte Woolfien, *The Waves* (1931), dans la traduction (1937) de Marguerite Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Tours, SIEY (Société Internationale d'Études Yourcenariennes), p.175-184.

DESMOND, William Olivier, 2005, *Paroles de traducteur. De la traduction comme activité jubilatoire*, Leuven, Peeters.

EVANS, William A., 1989, *Virginia Woolf: Strategist of Language*, University Press of America.

FORRESTER, Viviane, 1993, « Qui a trahi Virginia Woolf ? », in *Le Monde*, vendredi 23 avril 1993, p.30.

HEWSON, Lance, 2004, « L'adaptation larvée : trois cas de figure », in *Palimpsestes* 16, *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, p.105-116.

MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

_____, 1995, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 40, n°3, p.514-517.

_____, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, Coll. Sciences Humaines.

PILLIERE, Linda, 1997, *Étude linguistique de quelques propriétés du style de Virginia Woolf*, thèse de doctorat nouveau régime, 11 janvier 1997, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), UFR d'anglais, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses.

QUILIS, Valérie, 2006, « Pourquoi faut-il retraduire *Les vagues* ? », in *Traduire,* n° 211 : « Après Dolet », 4e trimestre, p.21-35.

SHIELDS, Kathleen, 2000, « Marguerite Yourcenar traductrice de Virginia Woolf », in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, p.313-332.

SUHAMY, Henri, 1994, *Stylistique anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives anglo-saxonnes ».

_____, 2004 [1981], *Les Figures de style*, collection « Que sais-je ? » n°1889, Dixième édition, Paris, PUF.

VIGNE, Marie-Paule, 1984, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf. 1*, Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, Université Lille 3, Talence, diffusion Presses universitaires de Bordeaux.

_____, 1984, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf. 2*, Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, Université Lille 3, Talence, diffusion Presses universitaires de Bordeaux.

YOURCENAR, Marguerite, 1995, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard.